

英国自然小説における叙景

橋 本 楨 矩

序

Wordsworth をはじめとするロマン派の詩人たちが客体としての自然の中に人間の内なる “wild green man”¹⁾ と照応する社会批評の原理を見い出していたとするならば、それは単に神話に取材した風景としての自然でもなければ picturesque な視覚美としての自然でもなく、Living Organism としての＜自然＞の発見であろう。言い換えるなら客体として自然を分析・鑑照する眼の裏側で自己の内なる自然 “wild green man” を凝視した時に生れる両者の接点に映る＜自然＞である。英国の小説はこのロマン派的自然認識の過程を半世紀以上遅れて追体験することになる。最も大きな転換は Thomas Hardy であろうが、彼を巨大な峰とみるならばその裾野は George Eliot と George Meredith にある。それ以前の英国の小説は専ら都市や町の社会生活の中の人間関係を扱うジャンルであったから小説の中に＜自然＞がひとりの主役のように闖入してきた事が文字どうりひとつの事件であったことは肯ける。

自然が旅人の眼に映る風景であることを止めて、言い換えるなら都市から都市、町から町へ移動するピカレスク小説や風俗小説又は社会小説の登場人物たちの旅人としての眼に映る通りすがりの風景²⁾であることを止めて小説の地（じ）として登場人物の生活と不分離に織り合わされるようになったのは何時からであろうか。また Jane Austen の *Sense and Sensibility* に言及のある picturesque 対 anti-picturesque の風景論を超えて＜自然＞そのものの律動を

とらえている自然小説は何時生れたのだろうか。それは筆者と意見を同じくする Roger Ebbatson も確認しているように1859年であり、この年³⁾に Eliot の *Adam Bede* と Meredith の *Ordeal of Richard Feverel* が出版された⁴⁾。これらの小説に始まる自然と人間の関係の文学化という極めて興味深い伝統がどのように推移していったか、本編では *Adam Bede* を出発点として論じる予定である。後述するように社会的存在である人間のモラルの有り方に主たる関心を持っていた Eliot は自然の律動と実相を据える点で或る種の限界を持つ作家である。しかしこの作品の自然描写が Hardy と D.H. Lawrence の自然描写へと繋がる水路であることは疑いを容れない。本論では叙景及び自然描写が在倒的な意味を持つ自然小説作家として主に George Eliot, Thomas Hardy, D. H. Lawrence をとりあげたい。Meredith や Richard Jefferies,⁵⁾ W. H. Hudson たちの作品は割愛し別の機会に論じるつもりである。自然小説という呼称は広く流布したものではなく筆者の知る限りでは John Alcorn⁶⁾ が用いているだけであるが、ここでは田舎を舞台にし、主たる登場人物が自然とのかかわりにおいて各自の位相を明らかにする小説を意味するものとして便利なので採用した。広く用いられている呼称に牧歌小説 (pastoral novel) がある。これはウェルギリウスの『牧歌』や『農耕詩』、ロンゴスの『ダフニスとクロエ』などに端を発するパストラルの伝統に位置づけて名づけられたものであろうが、牧歌小説は本来、都会人に向けて田園の持つ純朴な価値を称揚するもので、そこで最重要視される要素は Michael Squires⁷⁾ に依れば、都市と田園の対比が都会人と地方人の両方の視点から描かれると共に同時代の社会への批判が含まれていることである。しかし牧歌小説では自然と登場人物の交流は扱われてもそれがどのような視座からなされるかは普通問題とならない。本稿では都市対田園の対比ではなく、登場人物と自然の関係、作者の自然描写の技量を問題とするのであえて自然小説という呼称を用いた。

猶、本論はあくまで Eliot, Hardy, Lawrence の三人の作家についての論考

である。歴史を遡れば Mrs. Radcliff の *The Mysteries of Udolpho* (1794) や Walter Scott の *Waverley* も風景論との関係で問題にせねばならないであろうが、今は紙幅も限られており別の機会にゆずるつもりである。

第1章 George Eliot

Adam Bede の53章 ‘The Harvest Supper’ は次のような牧歌的情景で始まる。

As Adam was going homewards, on Wednesday evening, in the six o'clock sunlight, he saw in the distance the last load of barley winding its way towards the yard-gate of the Hall Farm, and heard the chant of “Harvest Home!” rising and sinking like a wave. Fainter and fainter, and more musical through the growing distance, the falling dying sound still reached him, as he neared the Willow Brook. The low westering sun shone right on the shoulders of the old Binton Hills, turning the unconscious sheep into bright spots of light; shone on the windows of the cottage too, and made them a-flame with a glory beyond that of amber or amethyst. It was enough to make Adam feel that he was in a great temple, and that the distant chant was a sacred song.

Samuel Palmer の絵を想い出させる田園の夕暮の美しさである。この章は次の章で描かれる Adam と Dinah の愛の収穫への序となる章であるが、上の引用に続いて Eliot は Hall 農場に集まって harvest supper にありつく農場労働者たちの生態のリアリスティックな描写をはじめ。心を静める夕暮れ時の “sacred song” の牧歌的調べは一転してむさくしく無教養な労働者たちのリアリスティックな生態描写にかわる。Adam が家に入ると彼らは久しぶりにありついたロースト・ビーフに黙々とかぶりついている。道化者の Tom Saft, 腕のよい Old Kester, 羊飼頭の Alick, 盗癖のある Ben Tholoway。彼らの性癖や反目を、透徹した筆致、ユーモアのある irony を混えて書いた上で Eliot

は次のように続ける。

The bucolic character at Hayslope, you perceive, was not of that entirely genial, merry, broad-grinning sort, apparently observed in most districts visited by artists. The mild radiance of a smile was a rare sight on a field-labourer's face, and there was seldom any gradation between bovine gravity and a laugh.

この夕食の場面は1856年に 'The Natural History of German Life' で既に言及されているリアリズムの手法の実践である。現実離れした田園賛美を排し、有るがままの田舎を見よ、と彼女は主張している。少し長くなるが引用しよう。

Only a total absence of acquaintance and sympathy with our peasantry, could give a moment's popularity to such a picture as 'Cross Purposes', where we have a peasant girl who looks as if she knew L[etitia] E[lizabeth] L[andon]'s (sic) poems by heart, and English rustics, whose costume seems to indicate that they are meant for ploughmen, with exotic features that remind us of a handsome *primo tenore*. Rather than such cockney sentimentality as this, as an education for the taste and sympathies, we prefer the most crapulous group of boors that Teniers ever painted. But even those among our painters who aim at giving the rustic type of features, who are far above the effeminate feebleness of the 'Keepsake' style, treat their subjects under the influence of traditions and perpossessions rather than of direct observation.

当時の芸術家、上中流知識階級、都市生活者たちがいかに農村と農民について無知であるか。英国のすぐれた画家たちも牧歌文学の影響下にいかにナンセンスな絵を描いているか。Eliot に言わせれば、遠方から眺めた田園風景は 'smiling' し、農民は陽気で健康にみえるかもしれない、しかし農民というのはむしろ "that melancholy animal" の駱駝に近いのである。農夫は純朴ではない。収穫したものをこっそり隠す者もいれば、甘言で女中をだまし酒をくす

ねる者もいる。要するに “To make man moral, something more is requisite than turn them out to grass.” と云うわけである。ここには美化された田園文学や絵画への真正面からの挑戦がみられる。なるほど Raymond William が *The Country and the City* で言うように農民の生態をを外側から観察するだけでその意識の内に深く沈潜する言語を持ち得なかったかもしれないが、Eliot は Jane Austen においては存在し得べくもなかった農民と彼らを取り巻く自然に読者のリアリスティックな眼を導いた最初の小説家のひとりである。彼女は *Scenes of Clerical Life* 以後 ‘the truth of rustic life’ を追求するリアリズムを信奉し、ヴィクトリア朝中期に流行した荒唐無稽のロマンスや宗教小説を批判している。*Adam Bede* の17章でも同様にリアリズム信奉の告白をしており、「なんと低級なる細部の描写か」揶揄されようとも農村生活の有りのままと信じる所を描き尽くすのが Eliot の信念であった。これこそ彼女が十七・十八世紀オランダ絵画からも学んだことのひとつであったろう⁸⁾。

牧歌的叙景から倫理を問題とするリアリズムへの転調の例を今度は35章にみてみよう。季節は二月の月上旬で温暖な天気のために丘の最後の雪も解けかけている。Hetty は Arthur の私生児を宿したまま三月に予定した Adam との結婚を前に苦悩している。彼女は十時頃、式の買物に隣町の Treddleston へでかける。のどかな田園風景を描写してから Eliot は外国を旅行した時に見かけた路傍の十字架の事に言及する。それは “an image of a great agony” であり通りすがりの旅人には気づかれなようなその土地の人間の隠れた苦しみの象徴である。続けて Eliot はこの十字架の像と Hetty を重ねてみせる。

He would not know that hidden behind the apple-blossoms, or among the golden corn, or under the shrouding boughs of the wood, there might be a human heart beating heavily with anguish; perhaps a young blooming girl, not knowing where to turn for refuge from swift-advancing shame; understanding no more of this life of ours than a foolish lost lamb wandering farther and farther in the night-

fall on the lonely heath; yet tasting the bitterest of life's bitterness.

風景の中の十字架は風景を単に視覚的にとらえ牧歌的にのみ鑑賞する事の拒否であり、ここには明らかにスイスの山村に農民生活の悲惨を見た Ruskin の思想と通ずるものがある⁹⁾。十字架は Hugh Witemeyer¹⁰⁾ の言葉を借りるなら “a reminder of unseen moral forces in Nature” である。Eliot はエピタフとして Wordsworth の *The Excursion* の一節を引いているが、森蔭に咲く悲運の花のイメージも Eliot が詩人から学んだもののひとつである。

牧歌的叙景が倫理的リアリズムへと転調する例はこの作品に数多いが特に重要なのは27章である。この章で大工の Adam は Chase 農場の修理のために近道をして久し振りに Grove の森を通り抜けようと思う。途中森の中で美しく見事なブナの木を惚々として観察していた彼は前方へ進もうとして、ひそかに逢引きをしている Arthur と Hetty を見てしまう。Adam は突然満ち足りた自然の中に信じがたい悪を見るのであり、これは彼にとって魂の墜落ともいうべき大きな経験である。

次に Eliot の叙景の特色の二つ目のものを挙げるなら、それは並列的でパノラマ的といえることができよう。*Adam Bede* の2章で馬上の旅人が見る Hay-slope の眺望は視線を徐々に水平方向に移動させるパノラマ的描写である。風景は美しいけれど芝居小屋の書き割のようで人間たちの動きの奥に引っ込んでいる。そして遠望される風景の一点に視点が固定しそこがクローズ・アップされる事はない。旅人の視点はやがて村の広場に集う人々に向けられ風景は更に遠ざかる。同じ事が後の作品である *Felix Holt* の冒頭のイギリス中部の風景描写についても言える。再び架空の旅人の視点からイギリスの風景が当時の社会動向も含めてパノラマ的に遠望され、小説のテーマへの導入部の役割をはたしている。これは旅行手段が徐々に汽車にとってかわられ、風景を眺めるのに適した馬車での旅がその良さと共に消滅する事の嘆き（これも Ruskin が ‘The Moral of Landscape’¹¹⁾ の中で同じ事を言っている）と重ね合わされて

いる。ここでは長く引用する余裕が無いので生垣の描写だけを引く。

But everywhere the bushy hedgerows wasted the land with their straggling beauty, shrouded the grassy borders of the pastures with catkined hazels, and tossed their long black-berry branches on the corn-fields. Perhaps they were white with May, or starred with pale pink dog-roses; perhaps the urchins were already nutting amongst them, or gathering the plenteous crabs. It was worth the journey only to see those hedgerows, the liberal homes of unmarketable beauty—of the purple-blossomed ruby-berried nightshade, of the wild convolvulus climbing and spreading in tendrilled strength till it made a great curtain of pale-green hearts and white trumpets, of the many-tubed honeysuckle which, in its most delicate fragrance, hid a charm more subtle and penetrating than beauty.

Eliot は生垣 (country hedge) の描写を好み *Adam Bede* にも次のような箇所がある。

For the hedgerows in those days shut out one's view, even on the better-managed farms; and this afternoon, the dog-roses were tossing out their pink wreaths, the nightshade was in its yellow and purple glory, the pale honeysuckle grew out of reach, peeping high up out of a holly bush, and over all an ash or a sycamore every now and then threw its shadow across the path.

このように視点を徐々に水平方向に移して植物名を羅列していく以上のような word-painting は Eliot の叙景の第3の特徴である。Witemeyer は “Pre-Raphaelite attention to natural detail helped to shape George Eliot's technique of landscape description.”¹²⁾ と述べている。たしかに Ruskin の唱えた自然の形象の誠実な描写に生涯忠実であった William Holman Hunt や John Everett Millais らの絵は草の一葉一花を精密に描き込んで視覚に訴える最上の美のひとつを達成していて Eliot の自然描写と通じるものがある。しかし detail の緻密な描写と鮮やかで明るい色彩に終始する「雇われ羊飼」

(Hunt)「オフエリアの死」(Millais) は反面あまりに視覚度にのみ拘泥し static である。Eliot の羅列主義にも同じ傾向がある。わずか数行の文章にぎっしりと植物名を列挙する方法は同じく自然の科学的観察と絵画を調和させようとした Ruskin の影響であろう。1856年の5月 George Henry Lewes と行った Ilfracombe から友人に宛た手紙の一節が最もよく Eliot の自然認識の様態を物語っている。

I have talked of the Ilfracombe lanes without describing them, for to describe them one ought to know the names of all the lovely wild flowers that cluster on their banks. Almost every yard of these banks is a “Hunt” picture—a delicious crowding of mosses and delicate trefoil, and wild strawberries, and ferns great and small. But the crowning beauty of the lanes is the springs, that gush out in little recesses by the side of the road—recesses glossy with liverwort and feathery with fern... I never before longed so much to know names of things as during this visit to Ilfracombe. The desire is part of the tendency that is now constantly growing in me to escape from all vagueness and inaccuracy into the daylight of distinct, vivid ideas. The mere fact of naming an object tends to give definiteness to our conception of it—we have then a sign that at once calls up in our minds the distinctive qualities which mark out for us that particular object from all others. (下線筆者)

自然の明確な把握は植物の名前を覚えることであるとする naming に対する傾向は *Adam Bede* のためのノート of the writing にも表われている。これは叙景の場合のパノラマ的手法と呼応する自然描写における並置主義と呼べるものの原因と考えられる。引用してきた文章からも明白なように自然と風景は客体として視る者から等距離でとらえられている。自然の中に自己の vision を投影したものでなければ自然の中に自我を解体させようというエモーショナルリズム（後述する Lawrence にはこれがある）もない。Eliot のモラルと観念

で統御された世界に自然は暴力的に闖入してくることはないのである。彼女の風景画は常に前面に立つ人物像がテーマであり Constable より Gainsborough の世界である。

ここで再確認しておきたいのは Eliot が作品の中では牧歌的風景を否定する倫理的リアリズムへの傾斜を示しながらもその否定のベクトルは自然の持つ反牧歌的実相（たとえば Hardy における Darwinism）の発見には向かわず「人間は自然の中にいるだけでは道徳的になれない」という社会倫理の要請に向ったという点である。彼女の倫理的リアリズムは人間に natural being であるよりは moral-social being であることを要請する。後に Lawrence が示すような社会規範から離脱し、自然の中にのめり込んで自我の解体を求めるような切迫したエモーショナルリズムはターナーの晩年の絵と同じく、Eliot 的世界とは無縁である。

第2章 Tomas Hardy

自然小説の叙景に Hardy がもたらした変化は英国風景画史で Turner と Constable の持つ意味に等しい。まず Wessex の自然を主題とした詩の中から特に植物と人間のメタモρφォシスを扱う作品をみてみよう。

TRANSFORMATIONS

Portion of this yew
Is a man my grandsire knew,
Bosomed here at its foot :
This branch may be his wife,
A ruddy human life
Now turned to a green shoot.

These grasses must be made
Of her who often prayed,
Last century, for repose;

英国自然小説における叙景（橋本）

And the fair girl long ago
Whom I often tried to know
May be entering this rose.

So, they are not underground,
But as nerves and veins abound
In the growths of upper air,
And they feel the sun and rain,
And the energy again
That made them what they were!

これは死んで decomposed した人間が土中から植物として再生することを歌う詩である。同じ主題は俗謡調の詩 ‘Voices of Things Growing in a Churchyard’ にも表われておりその中で人間たるは植物に変身をとげて生前の想いを語る。自然界のエネルギーの循環の中では人間も植物も同列である。“And the energy again/That made them what they were!” 生存のレヴェルにおいて植物と人間を同列にとらえる視点は Eliot になかったものである。Hardy の自然小説の殆どのものの基底にあるのはこの視点である。*The Woodlanders* では樹の溜息が Marty South に聞え、それは彼女の溜息でもある。この小説では人間と森林に通底する生の実相は残酷な生存競争であり Samuel Palmer の描く牧歌的情景は時折顔をのぞかせるにすぎない。7章で木材と薪の競りにでかける Melbury と娘 Grace は晩秋の森の小径を進んでいく……

They went noiselessly over mats of starry moss, rustled through interspersed tracts of leaves, skirted trunks with spreading roots whose mossed rinds made them like hands wearing green gloves; elbowed old elms and ashes with great forks, in which stood pools of water that overflowed on rainy days and ran down their stems in green cascades. On older trees still than these huge lobes of fungi grew like lungs. Here, as everywhere, the Unfulfilled Intention, which makes life what it is, was as obvious as it could be among the depraved crowds of a

city slum. The leaf was deformed, the curve was crippled, the taper was interrupted; the lichen ate the vigour of the stalk, and the ivy slowly strangled to death the promising sapling.（下線筆者）

都会のスラムの住民に擬せられた樹木たちは苛酷な生存競争をしている。互にせめぎ合う彼らは人間の肉体のイメージ “lobes” “lungs” で形容されている。1887年、この小説執筆中に書かれた詩 ‘In a Wood’ で詩人は自然の慰撫を求めて森に入るのだが、そこで見る樹木のむごたらしい生存のドラマに嫌悪をおぼえ、人々のいる町へもどる方を選ぶのである。ここには都市生活に倦み疲れた人の心を癒す panacea としての自然はない。28章で Grace は山査子や黒莓のたわわに実る生垣、紅葉にまぶしい果樹園にいて…… “and she wondered if there were one world in the universe where the fruit had no worm, and marriage no sorrow.” と考える。

The Woodlanders の自然は単なる小説の背景をなす地理ではない。それは人間たちと同じく “closely-knit interdependence” を所有するひとつの entity である。Grace が42章で夫から逃れて入り込む森の様態も人間の肉体のイメージでつらぬかれており再び生競争の世界が現出している。これは Eliot の vistas ないし panoramas としての自然でなく、それ自体一個の実存としてエネルギーを充填された有機体である。

Hardy の自然描写は Darwinism の洗礼をうけた時代のものである。Robert Gitting は伝記、*Young Thomas Hardy* で1860年頃 Hardy が Darwin を読んだ事に言及しているが、それが彼の信仰をただちに变えるほどの影響を与えたとは思えないとつけ加えている。しかしその当時触れた進化論の影響が醸酵し、作品の随所に現われていることは明白である。Emily Florence の伝記に依ると、晩年 Hardy が Darwin の葬式に参列した事、また信仰の悩みを相談してきた人に Darwin を読むように薦めている事等は注目してよい。Lionel Stevenson は *Darwin among the Poets* で Darwinism が Hardy を含むヴ

イクトリア朝後期の詩人たちに与えた影響について要領の良い概括をしている。

The appearance of the Darwinian theory made the problem acute. One of the most painful elements to the poetic mind was the revelation of cruelty in nature. The ruthless struggle for survival, the wasteful fecundity that entailed inevitable destruction, went counter to the belief in beneficence which had colored all previous poetry about nature. If any god existed, he could not be endowed with both omnipotence and benevolence—one or other attribute must be discarded. And if no god existed, nature was but a vast machine indifferent to the sufferings of living beings. (下線筆者)

しかし、Hardy の自然描写の主調音が自然に内在する “cruelty” であるとしてもそれだけで Hardy の自然描写の特色を言い表わすことはできないであろう。たとえば次のような文章はどうであらうか。愛人の Mrs. Charmond に逢いに行く夫を White Hart の谷に見送る Grace がかつての許婚者 Giles が秋の風景の中を登ってくるところに出会う場面である。

He looked and smelt like Autumn's very brother, his face being sunburnt to wheat-colour, his eyes blue as corn-flowers, his sleeves and leggings dyed with fruit-stains, his hands clammy with the sweet juice of apples, his hat sprinkled with pips, and everywhere about him that atmosphere of cider which at its first return each season has such an indescribable fascination for those who have been born and bred among the orchards. Her heart rose from its late sadness like a released bough; her senses revelled in the sudden lapse back to Nature unadorned. The consciousness of having to be genteel because of her husband's profession, the veneer of artificiality which she had acquired at the fashionable schools, were thrown off, and she became the crude country girl of her latent early instincts.

ここでは自然の恵み深さへの賛美がかなでられ、Giles は豊饒の秋の化身で

ある。上の場面は Blake の弟子であった Edward Calvert (1799—1883) の作品 *The Cider Feast* の雰囲気伝える。Calvert は英国の情景をギリシヤ神話の牧歌的風景と融合させた画家で詩人 Keats の ‘Ode to Autumn’ を絵画にしたような作品を描いた。もうひとり Calvert の友人で共に Blake の影響を受けた Samuel Palmer の絵も Hardy の描く Giles の牧歌的美と一致する画風を持っている。Palmer の牧歌的風景画には不思議な香気があり独得な vision の中に神秘的な反復のリズムがある。上の引用のすぐ後で、純粋な男性美の化身のような Giles を見て Grace は ‘Nature was bountiful.’ と考えるのだがこの豊饒な自然というウエルギリウスの牧歌の世界について Kenneth Clark¹³⁾ は Palmer と関連して次のように述べている。

Palmer remains the last painter of Virgilian landscape. His flocks and sheaves of corn, his harvest moons and trees weighed down with fruit, symbolise a passionate conviction that the good life can only be lived in terms of pastoral simplicity. With the passing of the Reform Bill (which he bitterly opposed) and with the rising fog of the nineteenth century, he gradually lost heart. Virgil remained his source of inspiration, but his images grew fainter and his style more commonplace. And with him there ended that beautiful episode in European art, which from Giorgione's day till the nineteenth century had been a source of enchantment and consolation. Since the Renaissance I do not suppose that many people had believed very seriously in the facts of a Golden Age or the perfection of a pastoral life; but these had remained, within the scope of the imagination, concrete enough to produce art and poetry. By 1850 Malthus and Darwin had made them into moonshine. And with this annihilation of an ideal past there vanished the concept of ideal landscape.

(下線筆者)

Hardy においてたしかに Darwinism の影響が大きい。しかし Clark も言うように理想的牧歌の魅力は想像力の圏内で余命を保っていたのであり *The*

Woodlanders の中でこの二つの自然観が並列的に出てくるのみならず、或る意味でこの作品の欠点を生んでいるのである。つまり作品のクライマックスをなす森の中の小屋の場面で Darwinism 的自然描写と Giles が体現している自然の豊饒の美德が離反して一致点を見ないまま描かれているため、Giles の Grace に対する自己犠牲的な愛だけが浮き上がってしまうのである。自然の苛酷な様相がこの作品の主調音でありながら、Giles に仮託され自然の benevolence が奇妙な異音を発するところに読者はいささか不自然さをおぼえる。

Hardy の叙景の第 2 の特質は視点の拡大と縮小である。*The Return of the Native* 冒頭の Egdon Heath の描写の前に *The Woodlanders* をみてみよう。この小説は Bristol から南海岸までをほぼ一直線に走る旧街道の地理的描写にはじまり、Blackmoor 盆地と森林地帯にさしかかる冬の夕暮の街道へと時と空間が収斂したところで小説の現在が始まる。街道にいる旅人は土地の人々の乗る運送馬車と出会う。馬車を御する女と旅人の会話から彼の目的地は Little Hintock という村落であることが明らかになり、やがて Little Hintock の村、その村はずれの小さな小屋へと描写がうつり、さらに読者の視線はその小屋の中で手仕事をする Marty South という村娘、彼女の顔、最後にその髪にいざなわれて小説の導入部が終わる。そこで旅人は床屋の Percomb であること、彼は Marty の髪を鬘の材料として買いに来た事が明らかにされる。このように 1 章から 2 章にかけて描写は巨視的地理の俯瞰から徐々に時間的にも空間的にも範囲が縮小し最後は Marty の髪という小さな対象に焦点が絞られていく。しかし同時にこの小さな村でこれから展開する物語はソフォクレス流の壮大で統一のあるドラマであることがほのめかされ、イギリスの片田舎の小村落の人びとの生活とギリシャ古典劇との連想が広い時間と普遍性を Little Hintock に与える。Hardy の直喩は小さな対象を拡大しそれらに歴史的ないし神話の意味を賦与する。夜なべ仕事で作った桶を運び出すために戸外に出る Marty を迎える闇は “the very brink of an absolute void, or the ante-

mundane Ginnug-Gap believed in by her Teuton forefathers” のようであり、またその種を積む荷車は “Trafalgar line-of-battle ships” のようである。続けて Marty が Giles を種を積んだ荷車に案内する時の描写

They went out and walked together, the pattern of the air-holes in the top of the lantern rising now to the mist overhead, where they appeared of giant size, as if reaching the tent-shaped sky. They had no remarks to make to each other, and they uttered none. Hardly anything could be more isolated or more self-contained than the lives of these two walking here in the lonely hour before day, when grey shades, material and mental, are so very grey. And yet their lonely courses formed no detached design at all, but were part of the pattern in the great web of human doings then weaving in both hemispheres from the White Sea to Cape Horn.（下線筆者）

提灯の空気抜け穴から出た光は霧に反射して大空に届くかにみえ、この小さな村の人びとの織りなす人間模様は「白海からケープ・ホーンにまたがる地球上」にくりひろげられている模様の一部である。Hardy の眼は巨大なものの中に微小なものを微小なものの中に巨大なものを見る。これを巨視と微視の併存とすることができよう。これに関連して最も卓越した意見を述べているのは John Hillis Miller¹⁴⁾ である。Miller は対象から限りなく遠ざかる視点と対象に限りなく接近する Hardy の視点の併存を “the double perspective” と呼びそれが彼の作品に与える効果を “iroy” “cold detachment” “reminiscent bitterness” “pity at a distance” であると言う。

この巨視と微視の double perspective がどのように作品に具体化されているかを *The Return of the Native* にみてみよう。いささか長くなりすぎるので引用は省くが Hardy は冒頭で Egdon Heath を有史以前の太古の姿を保つ永劫無窮の大地として、また新しい風景の神髄として提示する。ここには明らかに伝統的な牧歌風景美の否定がある。力強く巨視的に描写されるヒースの野は有史以前の怪獣の生き残りのようであり、ローマ人の創った街道と分岐

した小径以外人間の気配をとどめるものではなく「人の子が苦悩と共に」現われるのは2章からである。1章では人は風景の点景でさえない。Egdon は人間とは無縁に独立して存在しうる風貌をそなえている。従って2章で人物が点景として登場した後も彼は風景の中の微小な異物のような印象がしばらく読者の中に残るのである。Egdon が時間的にも空間的にも巨視的にとらえられているとするなら続く6章ではこの茫漠としたヒースの野の描写は最も微小なものの描写へ反転する。十一月の野をわたる風が作る音を聞きわけると、一番大きいのは窪地や丘に当る風のうなり、次の音は柵がたてるもの、そして最後にヒース特有のかわいた微妙な音色は乾燥したヘザーの花壺という数ミリのものが無数に集って作る音である。

They were the mummied heath-bells of the past summer, originally tender and purple, now washed colourless by Michaelmas rains, and dried to dead skins by October suns. So low was an individual sound from these that a combination of hundreds only just emerged from silence, and the myriads of the whole declivity reached the woman's ear but as a shrivelled and intermittent recitative. Yet scarcely a single accent among the many afloat to-night could have such power to impress a listener with thoughts of its origin. One inwardly saw the infinity of those combined multitudes ; and perceived that each of the tiny trumpets was seized on, entered, scoured and emerged from by the wind as thoroughly as if it were as vast as a crater. (下線筆者)

この引用の最後のセンテンスは Hardy の巨視と微視の double perspective を最もよく示している。それは彼の想像力の中でわずかに数ミリのヒース・ベルの空洞が巨大な火口に拡大してとらえられていることである。Hardy はこれに類する個人的体験をししばしばしている。1875年11月28日の記録に次のような文章がある¹⁵⁾。

'Nov. 28. I sit under a tree, and feel alone: I think of certain

insects around me as magnified by the microscope: creatures like elephants, flying dragons, etc. And I feel I am by no means alone.

Hardy の想像は昆虫を拡大して象やトビ・トカゲにしてしまうのと逆に大きなものを小さくする作用も持っている。たとえば *Tess of the d'Urbervilles* の第3編16章で故郷を出て Blackmoor Vale に向う Tess は平原に出た所で “like a fly on a billiard-table of indefinite length, and of no consequence to the surroundings than that fly,” と形容されている。人間が昆虫のイメージに縮小されるのはこの場合、作者が bird's-eye perspective を用いているからであるが、興味深いのはこの場面の視点の移動である。Hardy はこの章で職を求めて故郷を出る Tess の視点をいわば代理の視点として途中の風景と地理を追いながら、Tess が平原に立つ所ではその代理の視点をすて今度は丘の頂きから平原にいる Tess を見おろす全能の作者の視点へとのかえているのである。この視点の転換によって、Tess と行動及び感情を共にしてきた読者は作者と一緒に丘の上にとどまり、蠅のように微小な存在になってしまった彼女を detachment と irony の眼で見おろすことになる。

さて自然界の他の生物にまで格下げされてしまった人間の生態はまさしく生存競争の泥沼の中でのたうちまわっているイメージと重なり合い Hardy の巨視と微視の交錯は Darwinism 的自然描写と結びつくのではないだろうか。

The Return of the Native の第4編5章 “The Journey across the Heath” を分析して以上のことを再確認してみよう。

Mrs. Yeobright は息子 Clym と和解するためにヒースの野をこえていく、八月の酷暑の傾である。途中夫人は心弾ませながら野の水たまりや泥窪に目をやる……

Occasionally she came to a spot where independent worlds of ephemerals were passing their time in mad carousal, some in the air, some on the hot ground and vegetation, some in the tepid and stringy

water of a nearly dried pool. All the shallower ponds had decreased to a vaporous mud amid which the maggoty shapes of innumerable obscure creatures could be indistinctly seen, heaving and wallowing with enjoyment. Being a woman not disinclined to philosophize she sometimes sat down under her umbrella to rest and to watch their happiness, for a certain hopefulness as to the result of her visit gave ease to her mind, and between important thoughts left it free to dwell on any infinitesimal matter which caught her eyes.

地面や泥の中で歓喜にうごめきまわる得体の知れぬ虫はすべての生命のもつ原形を象徴し、そこから連綿と人間にまで続く生物進化の連鎖の源を想わせる。夫人はそれから道に迷い、他人（ひと）に教えられたとうりエニシダを刈る人の後を追う。

She followed the figure indicated. He appeared of a russet hue, not more distinguishable from the scene around him than the green caterpillar from the leaf it feeds on.

再び昆虫のイメージで形容される人影が実は息子の Clym である事に気づかないまま夫人はめざす目的の家に近い丘に近づくと、その縦の木立ちは自然の脅威に痛めつけられて呻吟している。人間を昆虫や植物の比喩で逆に、昆虫や植物を人間的比喩で形容することによって Hardy は自然界の生態の連鎖の一部としての人間を読者に印象づける。一足先に家に戻った Clym は疲労のためにすぐに深い眠りにおちてしまう。浮気相手の Wildeve とじゃれ合っている Eustacia が戸を開けないので息子に邪険にされたと思い込んだ夫人は傷心のまま帰路につく。疲労困憊のはてに我家の近くまで辿りつき丘の斜面に腰をおろすと……

In front of her a colony of ants had established a thoroughfare across the way, where they toiled a never-ending and heavy-laden throng. To look down upon them was like observing a city street from the top of a tower. She remembered that this bustle of ants

had been in progress for years at the same spot—doubtless those of the old times were the ancestors of these which walked there now. She leant back to obtain more thorough rest, and the soft eastern portion of the sky was as great a relief to her eyes as the thyme was to her head. While she looked a heron arose on that side of the sky and flew on with his face towards the sun. He had come dripping wet from some pool in the valleys, and as he flew the edges and lining of his wings, his thighs, and his breast were so caught by the bright sunbeams that he appeared as if formed of burnished silver. Up in the zenith where he was seemed a free and happy place, away from all contact with the earthly ball to which she was pinioned; and she wished that she could arise uncrushed from its surface and fly as he flew then.

ここには再び巨視と微視が交錯し、それが更に地面の上の蟻と地上の Mrs. Yeobright そして上空にいる鳥を結びつける働らきをしている。蟻の行動を巨視的に拡大してみると塔の上から街路上の右往左往している人間を眺めるようであり、また空を飛ぶ鷺から見降ろすなら人間は地球上であくせくする蟻のようにみえるだろう。これらの描写は単なるムードとしてのペシミズムではない。自然界を巨視と微視の double perspective によって表現した認識論である。

Eliot や Lawrence にもあまりみられない Hardy 特有の鳥瞰図的風景、俯瞰的に見おろす視点の高さは彼の生れ育った故郷 Dorset の地形とも無関係ではないだろう。彼は風景を遠望する事を好み、自分の村から Dorchester を遠望したスケッチを残しているし、1896年に書かれた詩 'Wessex Heights' で高い丘は自然を認識する場所、生と死をも俯瞰する場所、人生がそこに始まり終わる場所として登場する。

Adam Bede の Hayslope の叙景は馬上の旅人の視点の高さからであり鳥瞰図的な高さはないかわりにきわめて人間中心的な地上からの叙景である。そ

れに較べて Hardy の俯瞰的風景には地上を上空から見おろしたような視点の高さ故に生じる detachment と irony がある。しかし同時に Hardy の眼は地上の微小なものから決して遊離しない。

Eliot はロマン派の＜自然＞に関心を向け、Wordsworth に共鳴しながらも万物の尺度は人間であるという古典的倫理的観にしばられすぎていた。古典的精神にとって自然の中の ‘excessive’ なもの ‘undefined’ なものは嫌悪の対象である。情欲の立ちこめる森はそこに停まれば人間が墮落する場所である。それに対し、ロマン派の発見したスイスの山塊の美しさを Wales の山脈において再現した Girtin や湖水地方の風景を大気の巻まく光と空気で表現した Turner と Hardy の叙景は単なる比喩をこえた類似性を持っている。自然の中の excessive な要素 uncontrolled なものに sublimity を発見するロマン派詩人や風景画家たちの主張を Hardy は Egdon の描写の中できりかえしているのである。人間に手なづけられ刈り込まれた風光明媚を否定しアイスランドのような広漠とした場所がやがて観光客を集めるであろうという彼の主張は Edmund Burke を祖とする伝統的ロマン派風景画論¹⁶⁾ と受け取れるであろう。

Eliot と Hardy の叙景の違いの距離を英国の風景画の歴史の中でみるならば、ちょうど18世紀の他の風景画家たち（たとえば、F.M. Wilson, Gainsborough）と Thomas Girtin, John Crome, Turner, Constable との距離に匹敵するであろう。この距離について Nikolaus Pevsner¹⁷⁾ は次のように言っている。

But there is yet a fundamental difference between Wilson, Gainsborough, Alexander Cozens, even Alexander's son John Robert Cozens whom Constable once called ‘the greatest genius that ever touched landscape’,¹⁶ and Constable. All the masters of the eighteenth century have in their compositions and their stylish handling of the brush still a self-consciousness which reflects the century's sense of

superiority over nature. Nature must be composed, that is improved—in this the landscape painters agreed with Reynolds and incidentally with the ‘improvers’ *par excellence*, the eighteenth-century landscapers led by the Rev. William Gilpin, their theorist (who also made a blot drawing). To him and the English theory of landscape we shall turn in the next chapter.

All that still lingered of artificiality was driven out by Tomas Girtin who died young in 1802 and then by Crome and Turner and Constable.

Ruskin が Turner にみとめた “the pure landscape instinct” が Hardy の中にもある事は明白である。Eliot にみられる自然に対する優越感を反映した自意識は Hardy を経て Lawrence に到ると完全に払拭されるのである。Hardy, Lawrence が共に最も好む風景画家が Turner¹⁸⁾ であった事は単なる偶然ではないであろう。

第3章 D. H. Lawrence

Lawrence が Eliot と Hardy の深い影響を蒙っていることはたとえば最初の小説 *The White peacock* の人物設定や ‘Study of Thomas Hardy’ にみられるがここではまず彼の作品を順に追って自然描写の変化を調らべてみよう。

The White Peacock は生れ故郷であるノッティンガムシャーの炭坑町 Eastwood の近郊の田園を舞台にした牧歌的作品である。牧歌的というのは自然描写に関してであって主題についてではない。主題は Geoge という農夫を通じて、むしろ牧歌的なものの喪失を扱っている。パストラル小説が反パストラルの要素を含みつつ両者の緊張関係の上に成立していることは言うまでもない。Lawrence はこの小説の2部9章 ‘Pastorals and Peonies’ で牧歌的田園賛美を戯画化しており、Hardy が *Under the Greenwood Tree* で描いた牧歌的田園の恋愛とは反対に近代的知性と感性を前にしていかにもろくくずれ去

る George の純朴さと悲恋を描いているのである。この小説の自然描写は一般に考えられているほどすぐれてはおらず筆者には、擬人表現による類型化が多い平板なものであると思われる。

I stood watching the shadowy fish slide through the gloom of the mill-pond. They were grey, descendants of the silvery things that had darted away from the monks, in the young days when the valley was lusty. The whole place was gathered in the musing of old age. The thick-piled trees on the far shore were too dark and sober to dally with the sun; the weeds stood crowded and motionless. Not even a little wind flickered the willows of the islets. The water lay softly, intensely still. Only the thin stream falling through the mill-race murmured to itself of the tumult of life which had once quickened the valley.

上の引用は冒頭の書き出しであるが、風景を懐旧的に眺める気分の点でも Eliot の *The Mill on the Floss* を想い出させる。次は 8 章の冒頭である。

The magnificent promise of spring was broken before the May blossom was fully out. All through the beloved month the wind rushed in upon us from the north and north-east, bringing the rain fierce and heavy. The tender-budded trees shuddered and moaned; when the wind was dry, the young leaves flapped limp. The grass and corn grew lush, but the light of the dandelions was quite extinguished, and it seemed that only a long time back had we made merry before the broad glare of these flowers. The bluebells lingered and lingered; they fringed the fields for weeks like purple fringe of mourning. The pink champions came out only to hang heavy with rain; hawthorn buds remained tight and hard as pearls, shrinking into the brilliant green foliage; the forget-me-nots, the poor pleiades of the wood, were ragged weeds.

処々に頭韻をちりばめた叙景文は流れるようであるが押韻の心地良さ（‘The bluebells lingered and lingered’）の割には風景全体は動きがなく擬人的表現

に多くよりかかり、かつ植物名の羅列主義がある点で Eliot にそっくりである。また各章のはじめで季節の風物と自然描写をして章のトーンを定め、次に入物を登場させる手も *Adam Bede* や *The Woodlanders* に似ているといえるだろう。

The White Peacock の叙景が視覚的な絵画としての自然描写にとどまっているのに対し、*The Tresspasser* は Lawrence 特有の自然と人物の深い交歓をはじめて表わしている。それは自然が人間の中に浸透すると同時に人間も自然の中に没入するというエロティックな関係である。これがはっきり顕在化するのは次の作品 *Sons and Lovers* である。1章で Morel と喧嘩した Mrs. Morel は夜の闇に閉め出されてしまう。

She became aware of something about her. With an effort she roused herself to see what it was that penetrated her consciousness. The tall white lilies were reeling in the moonlight, and the air was charged with their perfume, as with a presence. Mrs. Morel gasped slightly in fear. She touched the big, pallid flowers on their petals, then shivered. They seemed to be stretching in the moonlight. She put her hand into one white bin: the gold scarcely showed on her fingers by moonlight. She bent down to look at the binful of yellow pollen; but it only appeared dusky. Then she drank a deep draught of the scent. It almost made her dizzy.

Mrs. Morel leaned on the garden gate, looking out, and she lost herself awhile. She did not know what she thought. Except for a slight feeling of sickness, and her consciousness in the child, herself melted out like scent into the the shiny, pale air. After a time the child, too, melted with her in the mixing-pot of moonlight, and she rested with the hills and lilies and houses, all swum together in a kind of swoon. (下線筆者)

不幸な Mrs. Morel は闇の中で何か自分を超越る存在に気づく、それは月光に向ってエロチックに自分を開いて揺れている百合の花である。やがて彼女

も腹の子も月光の坩堝の中で溶けてしまい、周囲の自然と一体となる。この月
光は自然を包み込み ‘penetrate’ する cosmic な力である。人間は自然を媒介と
してこの力を受け入れることによって ‘the great continuum of the universe’¹⁹⁾
の一部となるのである。*Sons and Loves* 以後において Lawrence の作品中
の自然は殆どの場合、何らかの象徴的意味を負わされており、自然は風景とし
て距離を置いて対象化されるものであるよりは内在化された自然 ‘internalized
nature’ の象徴として機能している。たとえば *The Rainbow* の冒頭にある有
名な叙景はもはや風景描写と言うべきではないだろう。あの都市を遠望する大
地の描写は客体としての風景ではなく、肉体の官能的メタファーとしての風景
である。

It was enough for the men, that the earth heaved and opened its
furrow to them, that the wind blew to dry the wet wheat, and set
the young ears of corn wheeling freshly round about; it was enough
that they helped the cow in labour, or ferreted the rats from under
the barn, or broke the back of a rabbit with a sharp knock of the
hand. So much warmth and generating and pain and death did
they know in their blood, earth and sky and beast and green plants,
so much exchange and interchange they had with these, that they
lived full and surcharged, their senses full fed, their faces always
turned to the heat of the blood, staring into the sun, dazed with
looking towards the source of generation, unable to turn round. (下線
筆者)

“the earth heaved and opened its furrows to them” というような自然描
写と sexual image の結びつきは Raymond William が *The Country and
the City*²⁰⁾ の中で既に指摘しているように Meredith に最も多くその例が見
られるもので John Alcorn の言うように (“Lawrence has begun a process
of identification between landscape and eros...”) Lawrence から始まるも
のではないが、この結びつきの可能性を充分に開拓したのは Lawrence であ

る。*The Rainbow* の叙景では sexual image つまり人間の肉体のエロティックなイメージを自然描写に転用する例であったがその逆の例、つまり自然のイメージを肉体のメタファーとして用いる例が *The First Lady Chatterley's Lover* の中にある。

Constance(姦通する女の名前が貞節を意味する皮肉!)は森で密かにMellorsと逢引してきた後、夕食をすませると夫である Clifford Chatterley (内容のないおしゃべり男の意味をこめた皮肉!)の読むラシーヌの「煙突の中の風」のようなフランス語を聞きながら自分の肉体の中で立ちさわぐ「森の中の風」を感じている。

She was filled, herself, with an unspeakable pleasure, a pleasure which has no contact with speech. She felt herself filled with new blood, as if the blood of the man had swept into her veins like a strong, fresh, rousing wind, changing her whole self. All her self felt alive, and in motion, like the woods in spring. She could not but feel that new breath had swept into her body from the man, and that she was like a forest sighing with a new, soft wind, sighing and moving unspoken into bud. All her body felt like the dark interlacing of the boughs of an oak wood, softly humming in a wind, and humming inaudibly with the myriad, myriad unfolding of buds. Meanwhile the birds had their heads laid on their shoulders and slept with delight in the vast interlaced intricacy of the forest of her body. (下線筆者)

Constance を満たす歓喜は ‘unspeakable’ であり言葉とは無関係であると Lawrence は言う。しかし、それでは言葉でないどのような表現で彼女の肉体の歓喜を表わそうと言うのであろうか。(結局 Lawrence の用いているのは言葉でありそこに矛盾を認めない訳にはいかないのであるが), Lawrence は自然のイメージ、森の樹の枝の直喩や鳥たちのメタファーによってそれを表現している。ここには自然の言語の肉体化とでも言うべきものがあり、これは Eliot

にも Hardy にも見られないものである。

Lawrence の自然描写と叙景，自然と作中人物との交感を最も典型的そして集約的に表現しているのは *The Rainbow* の15章，Ursula と Skrebensky が Sussex の Arundel Castle 近くの丘に登る場面である。この場面に先だつ同じ15章で Ursula は大学の研究室で顕微鏡下の単細胞生物を観察する。彼女はそこで細胞の核にある生命現象の神秘の謎の霊感的知見にうたれる。彼女は生命をふくむこの世界の存在を単に mechanical なものとして分析する科学に嫌気がさし，Skrebensky との愛に自己を埋没させようとする。しかしその愛にもどこか彼女を完全に満足させないものがある。卒業試験を前にして Ursula は Skrebensky と一緒に Sussex の丘陵の麓にある友人の家に招かれる。少し長くなるが引用しよう。

Up there, she could see the Channel a few miles away, the sea raised up and faintly glittering in the sky, the Isle of Wight a shadow lifted in the far distance, the river winding bright through the patterned plain to seaward, Arundel Castle a shadowy bulk, and then the rolling of the high, smooth downs, making a high, smooth land under heaven, acknowledging only the heavens in their great, sun-glowing strength, and suffering only a few bushes to trespass on the intercourse between their great, unabateable body and the changeful body of the sky.

Below she saw the villages and the woods of the weald, and the train running bravely, a gallant little thing, running with all the importance of the world over the water meadows and into the gap of the downs, waving its white steam, yet all the while so little. So little, yet its courage carried it from end to end of the earth, till there was no place where it did not go. Yet the downs, in magnificent indifference, bearing limbs and body to the sun, drinking sunshine and sea-wind and sea-wet cloud into its golden skin, with superb stillness and calm of being, was not the downs still more

steamed tinily away through the patterned levels to the sea's dimness, so fast and so energetic, made her weep. Where was it going? It was going nowhere, it was just going. So blind, so without goal wonderful? The blind, pathetic, energetic courage of the train as it or aim, yet so hasty! She sat on an old prehistoric earth-work and cried, and the tears ran down her face. The train had tunnelled all the earth, blindly, and uglily.

And she lay face downwards on the downs, that were so strong, that cared only for their intercourse with the everlasting skies, and she wished she could become a strong mound smooth under the sky, bosom and limbs bared to all winds and clouds and bursts of sunshine.
(下線筆者)

Hardy の 'Wessex Heights' について丘や高地はそこから人生を俯瞰する最適の場所である事を書いておいたが、同様に文明と自然、強いては宇宙における自己の位相を確認する場所として機能するであろう。Hardy は *Far from the Madding Crowd* の第2章で Norcombe の丘の描写をしている。そこは Egdon Heath に似て “Which may remain undisturbed on some great day of confusion, when far grander heights and dizzy granite precipices topple down.” と形容され、地球の自転、天体の運行が感じとれる場所である。この丘を中心にして自然と宇宙と人間の意識がそれぞれの位相を鮮明にし合うのである。

現代に近い作家では E. M. Forster がやはりこの鳥瞰図的叙景をしながら *Howards End* の19章で英国の自然と文明を俯瞰している。Purbeck の丘陵地帯の端から見わたす地質学的地形。都会の汚辱と美しい田園地帯の対照。丘の上に立つと、(Forster の表現をそのまま用いれば) “...the imagination swells, spreads and deepens, until it becomes geographic and encircles England.” Hellen と Mrs. Munt たちが頂上から見おろしている風景の中へやがて Margaret を乗せた汽車が見えてくる。彼女は Wilcox から求婚され

たというニュースを Hellen にうちあげながら丘を登る。ここから風景は文明論を導きだす。Wilcox 的なもの、つまり風景の中の汽車は実利主義的文明を表象しているのだが、Margaret の Wilcox 弁護論の中では、汽車は自然という野蛮状態から人間を進歩させる原動力であるにとらえられ、それがなければ“...life might never have moved out of protoplasm.”

この Margaret の考え方は Ursula と正反対である。上の Lawrence の引用文でも南イングランド一帯の俯瞰が描写されているが、Forster の文体と Lawrence のそれのはっきりした相違は、たとえば“the intercourse between theis great, unabateable body and the changeful body of the sky.”というように叙景文の中に肉体のメタファーが sexual image として入り込んでいる事であろう。次に汽車のイメージがきわめて pathetic に (“the blind, pathetic, energetic courage of the train”) とらえられていることである。汽車の無目的なメカニカルな意志が大地を醜悪にしてしまったことへの激しい反動から Ursula はいっそう強く自然につき返され丘と一体化して自己の解消、自然との“intercourse”を希求する。Margaret にとって生命がいつまでも原形質の状態にある事は野蛮に等しいことであるのに対し、原形質的な単細胞生物の核に神秘的な生命現象を知見する Ursula は汽車に象徴される科学的実利主義こそ野蛮をもたらしものだと考える。

Lawrence の自然描写の特色を対照的に浮き上らせるために敢て Forster との比較を行なったがここで Lawrence の特色を整理するなら、第1に自然を内在的に捉えていること、第2に自然を媒介として人物と cosmic なものの交感を描いていること、第3に自然のイメージの肉体化、或は自然描写における sexual image の多用、ということであろう。第1の自然を内在的に捉える特徴について Eliot と Hardy との比較によってもう少し敷衍しよう。樹木に対するそれぞれの作家の態度を例にとればわかりやすいであろう。Eliot は *Adam Bede* のために樹木の種類についてノートを記しているが、それは1842年に出

版された P. J. Selby の *A History of British Forest-Trees* から植物学的説明を転記しただけのものであり、樹木について単に知識を得ようとしただけの事であるにしてもそこには個人的な感想は全くない。*Adam Bede* の中で樹木はどのように描写されているであろうか。Grove の樹木にも道徳的目的でなされる或る種の描写があるところが最も Eliot 的ではないであろうか。それは夕暮れの森で Hetty と逢引した後、良心にやましさを覚えながら Grove を抜けて the Chase に出る Arthur についてである。

He walked right on into the Chase, glad to get out of the Grove, which surely was haunted by his evil genius. Those beeches and smooth limes—there was something enervating in the very sight of them; but the strong knotted old oaks had no bending languor in them—the sight of them would give a man some energy.

上の引用で注目すべき所はブナやシナは人の氣力を奪い悪の道にひきずり込むが強く節くれだつ樫の木は人に氣力を与えて正しい道に引き戻してくれるという主旨の描写であり、これこそ自然描写をも道徳的目的に利用しなければならないヴィクトリアニズムの典型というべきではないであろうか。Eliot においては自然描写は彼女の博識と自然に対する愛情のおかげで最も良い場合美しい視覚的叙景を生むが最悪の場合は上のように道徳的目的に従属させられてしまうことがある。

Hardy と樹木については既に紙幅を費やしたので省くが 'Throwing a Tree' のような詩が佳くその態度を示してくれるといえよう。Lawrence については *Fantasia of the Unconscious* の次の文章が最も佳く彼の樹木に対するアプローチを示してくれる。

Trees that have no hands and faces, no eyes; yet the powerful sap-scented blood roaring up the great columns. A vast individual life, and an overshadowing will—the will of a tree; something that frightens you. ...

It's no good looking at a tree to know it. The only thing is to sit among the roots and nestle against its strong trunk, and not bother. That's how I write all about these planes and plexuses—between the toes of a tree, forgetting myself against the great ankle of the trunk. And then, as a rule, as a squirrel is stroked into its wickedness by the faceless magic of a tree, so am I usually stroked into forgetfulness, and into scribbling this book. My tree-book, really.

殆ど解釈を要しない文章であろうが、Lawrence は樹木に視覚的アプローチはむだであると言い、ひたすらその存在を感応的に内在化しようとする。顔のない樹の下に腰を下ろし樹液が彼の身体を通して手からペン先へと流れ伝るのを Lawrence は待つのである。その結果書かれたのが his tree-book、『無意識の幻想曲』であると彼が言うのであれば、その論理のナンセンスを云々しても仕方なく、彼の詩的感性を信ずるかどうかが問題だろう。ただ明白な事は Lawrence の自然に対するアプローチが Eliot とはだいぶ違った所へ私たちを導いていくことであり、Eliot と Lawrence を結ぶ中間に Hardy がいることである。

結 語

Howarde End の33章で *Howards End* に到着した Margret の言葉。

The country, which we visit at week-ends, really a home to it, and the graver sides of life, the deaths, the partings, the yearnings for love, have their deepest expression in the heart of the fields. All was not sadness. The sun was shining without. The thrush sang his two syllables on the budding guelder rose. Some children were playing uproariously in heaps of golden straw. It was the the presence of sadness at all that surprised Margaret, and ended by giving her a feeling of completeness. In these English farms, if anywhere, one might see life steadily and see it whole, group in one

vision its transitoriness and its eternal youth, connect—connect without bitterness until all men are brothers.

英国の田園の懐の深い落ち着きと静寂、ゆったりとしてたおやかな起伏の丘陵、伝統に育くまれ時代の流れを刻み込まれた landscape、風景と住居の調和、草花の展示場のようなうねる country hedge、森と畑と牧場の織りなす不規則な縞模様……たしかに英国の田舎には Margaret の言うようにすべてを ‘connect’ すると感じさせるに足るものがある。この田園の至福と美は Eliot の Hayslope 村の叙景にも嬉々としてにじみ出ている。英国の牧歌詩そして牧歌小説を生み出したのはギリシャ・ラテン文学の影響だけではなく、このような風土にちがいない。この伝統は Georgian poets で終焉をむかえたわけではなく、Edward Thomas などを経て今でも Laurie Lee のような大衆に愛される詩人の中に余脈を保っている。

しかし英国のどこにでも見られる牧歌的田園風景は、永い伝統の中でいわば自然の establishment となりクリシェ化されてしまった面がある。風景というのは元来、自然そのものではなく、自然の抔りの一部を人間が手によって、或は眼によって切り取ったものであるから常に人間と無関係ではありえないのだが、それにしても英国の風景がかなりの部分人工の庭であり人間臭いものであることも真実である。人の手が入っていない自然は今では Dartmoor の一部か Wales の山中くらいのものであろう。自然の様式化されたものが風景であるなら様式化されない点に魅力のある Egdon Heath の描写などは風景描写と呼ばずに単に自然描写と言うべきであるかもしれない。山水画の前景・中景・遠景に分けてそれぞれ水や木や山や、点景としての人物を描き入れる様式と同様に、野バラのはう生垣にコマドリを配して前景とし、中景に Country cottage を入れて、羊の群れのいる丘を遠景にする配置は、全く梅に鶯と同列の様式化であり George Eliot のパノラマ的叙景がきわめて美しいながら平板で動きが死んでいる感じがするのもこの辺に原因があるのだろう。フロス河の

遠望にしても一幅の絵でありすぎ、懐旧の霧の中に浮かぶ風景であって、見る者の方へ圧倒的に迫る Egdon の描写の強力さには及ばない。Hardy の自然描写が今日なお読者を強く惹きつけるのは wild で undefined な自然、つまりクリシエ化を脱れた英国の自然の一部をとらえたからにちがいない。今から百年以上も前、Hardy が生れ育った頃の Dorset のヒースの野はまだ未開の荒野の相貌をしていたのであるが、そのためにあの描写が生れたというのは本末転倒で、Hardy に風景美 (picturesque) の規範を超えて、自然を観る眼があったからこそ Egdon が見えたとするべきであろう。

Hardy の小説の風景描写に偉大さを認めた Lawrence は前述したようにすぐに先輩作家からの影響を脱却し自然を人間の肉体や cosmic なものに結びつける象徴主義的自然描写を確立した。しかし、自然を内在的にとらえようとすればどうしても象徴主義的にならざるをえない反面、客体としての自然は対象としての輪郭をそぎ落とされ、後期の作品においてみられるようにかえって深い想像力を喚起する力を失ってしまう。Sons and Lovers には輪郭のはっきりした自然と人物の内面の描写の調和がほどよく現われているが The Man Who Died や Lady Chatterley's Lover などではそのバランスが崩れている。晩年の Lawrence は 'Making Pictures' の中で「対象を凝視する事はかえって vision を曇らせてしまうので自分はまず vision で描き、後にモデルによって足りない部分を補う」と書いている。しかし、絵画の場合も小説の自然描写においても対象との緊張関係を失った vision 一辺倒は単なる作者の主義・主張を対象におおいかぶせて投影したものに堕してしまう危険もある。

Lawrence が晩年、Mirenda 荘で南欧の明るい陽光に包まれて描いた絵は明度の高い色彩だけですべてを処理している。その頃の彼は風景よりは 'living, procreative body' だけが描くに値する対象だと信じていたのであり、それらの絵にはゴーガンの絵と同種の自然の中の解放された肉体のプリミティヴィズムがある。The Rainbow や Women in Love を読んだ人は、彼の絵に渦

巻くような色彩をつかみかさねゆめくような風景を描いたゴッホの絵に似たものを予想するだろう。しかし晩年の Lawrence の *A Holy Family, Boccaccio Story* などは、きわめてナイーヴな明るい色彩で出来あがった彼の肉体主義の世界である。

附記：自然描写は個々の文学作品のテクスチャーにいわば有機的にくりこまれているものであり、その部分だけを取り出して論じることが作品批評上危険であることは承知のうえで、敢えて通時点に作家別に自然描写の部分だけを論考してみた。文学における叙景の問題の一端に光りがあてられたかどうか気がかりである。picturesque の概念史などに立ち入らなかったのは知識不足もあるが、Christopher Hussey の研究をみれば分かるようにこれはまた別の文化史的論考を要する問題で拙論の範囲を逸脱するものであったからである。

注

- (1) Frank Horvat の写真集 *The Tree* に小説家 John Fowles が付けた自然論の中で用いている言葉。Fowles は小説創作のプロセスのひとつは 'retreat from the normal world' で、それは人間の抑圧され隠された自己の解放であると云う。森はこの 'retreat' の自由を与えてくれる場所のアナログであり、そこで作家は "the greener, more mysterious processes of mind" を経験する。John Fowles の樹木についての論考は最も D. H. Lawrence のそれに近いものである。
- (2) いわゆるゴシック・ロマンスと呼ばれている作品、特に Mrs. Radcliff の小説にはイタリアなどの風景が畏怖の念を起こさせる 'sublime' な道具立てとして用いられているが、それは自然の風景というよりまさしく便利な道具立てにすぎない。
- (3) Roger Ebbatson, *Lawrence and the Nature Tradition* (Harvester press, 1980) p. 2.
- (4) この年に Darwin の *The Origin of Species* も出たがその影響が浸透したのは Tennyson や Browning 以後の詩人である。
- (5) Hardy と同時代の naturalist の作家でイギリスが緑の反乱とでもいうべき原始状態に退行するユートピア小説 *After London* がある。
- (6) John Alcorn, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence* (Columbia Univ. pr., 1977)

- (7) Michael Squires, *The Pastoral Novel* (University Press of Virginia, 1974)
- (8) Eliot は *Adam Bede* 執筆中 Lewes と共にドイツに旅行し Munich で見た Teniers や van Ostade らの絵に感激し、その事を17章で書いている。
- (9) 風景とモラルに関する Ruskin の思想については cf. Denis Cosgrove and John E. Thornes 'Of Truth of Clouds: John Ruskin and the Moral Order in Landscape' in *Humanistic Geography and Literature* (ed., Douglas C. D. Pocok, Croom Helm, London, 1981)
- (10) Hugh Witemeyer, *George Eliot and the Visual Arts* (Yale Univ. pr. 1979) p. 148.
- (11) Jon Ruskin, *Modern Painters* (Library Edition) Vol. V, Pt. IV chap. XVII. p. 381.
- (12) Ibid, p. 136.
- (13) Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Harper & Row, New Edition, 1976) p. 143
- (14) Joseph Hillis Miller, *Thomas Hardy: Distance and Desire* (Cambridge, Mass., 1970)
- (15) Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy* p. 107.
- (16) Hardy は 1880年に "Romanticism will exist in human nature as long as human nature itself exists. The Point is (in imaginative literature) to adopt that form of romanticism which is the mood of the age." と記している。Ibid., p. 147.
- (17) Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (The Architectural Press, London, 1955) p. 149
- (18) 1887年 *The Woodlanders* を脱稿する直前の Hardy は風景画と自己の文学及び Turner に触れて次のような重要な事を言っている。 .

'After looking at the landscape ascribed to Bonington in our drawing-room I feel that Nature is played out as a Beauty, but not as a Mystery. I don't want to see landscapes, *i.e.*, scenic paintings of them, because I don't want to see the original realities—as optical effects, that is. I want to see the deeper reality underlying the scenic, the expression of what are sometimes called abstract imaginings.

'The "simply natural" is interesting no longer. The much decried, mad, late-Turner rendering is now necessary to create my interest. The exact truth as to material fact ceases to be of importance in art—it is a student's style—the style of a period when the mind is serene and unawakened

to the tragical mysteries of life; when it does not bring anything to the object that coalesces with and translates the qualities that are already there,—half hidden, it may be—and the two united are depicted as the All.’

これによって Hardy が風景を視覚美 ‘Beauty’ としてとらえることを否定して ‘Mystery’ としてとらえようとしていることがわかる。その ‘Mystery’ とは人生の ‘tragical mysteries’ と相通ずるものであると Hardy は言う。風景の ‘optical effects’ を否定して自然描写の内在化へ向う通が Hardy にはじまっていることの証明である。

(19) Lawrence の ‘John Galsworthy’ 論の中の言葉。

(20) Raymond William, *The Country and the City* (Chatto and Windus, 1973)